



LA LEYENDA DEL TIEMPO [1]: UN EJEMPLO DE TRANSICIÓN, ENTRE UN ARTE DE INICIADOS Y LA CANCIÓN COMERCIAL.

MERCEDES GARCÍA PLATA
UNIVERSIDAD DE LA SORBONA, PARÍS III

En nuestras sociedades industrializadas, donde se concibe y se fabrica cada cosa para venderla, la música, merced a los progresos técnicos, se ha convertido en un bien de consumo como el petróleo, el coche o el cine. La industrialización del disco así como la diversidad de los medios de difusión: radio, televisión, conciertos, etc., han favorecido esta comercialización. Esta condición previa nos permite diferenciar dos puntos en el estudio de una práctica cultural: su presentación y su difusión, pero también la inscribe en una relación dialéctica con el poder económico (2).

Hemos decidido interesarnos por la evolución que ha facilitado la transición entre dos prácticas culturales, o mejor dicho, cómo el Flamenco, que es un producto de iniciados, que implica una recepción y por lo tanto un público de iniciados, ha podido convertirse en un producto comercial de masas, ampliando su público de origen, y pasar así de arte de iniciados a la canción comercial.

Contestaremos precisamente a esta problemática analizando el L.P. *La leyenda del tiempo*, del cantaor Camarón de la Isla, publicado en 1979. En efecto, a nuestro parecer, es el que mejor encarna esta transición entre estas dos formas de prácticas culturales.

En primer lugar, este disco, según los biógrafos del cantaor y los críticos de Flamenco, marca una ruptura no sólo en su discografía y en su carrera (3), sino también en la historia del Flamenco (4). Por otro lado, el productor así como los promotores del disco pregonan claramente sus intenciones al promoverlo: su meta es conquistar a otro público que el de los iniciados habituales (5), explicando los medios empleados para alcanzarla. Por una parte, han elegido a un intérprete competente, conocido por los especialistas (6) y el público -tiene grabados varios discos en colaboración con artistas reconocidos (7)-; por otra, han modificado el producto musical y técnicamente (8).

La promoción de este producto, presentado como novedad, plantea varias preguntas: ¿cuáles son las características del Flamenco antes de 1979? ¿se

trata realmente de una novedad? ¿de qué tipos son los cambios que lo afectan?

Enunciar características del Flamenco antes de 1979 no significa que vayamos a exponer toda su historia, no es éste nuestro propósito. Sólo queremos presentar ciertas peculiaridades respecto a su aspecto musical y literario así como su difusión para comprender mejor los cambios introducidos en *La leyenda del tiempo.*

El Flamenco es un género musical, compuesto de bailes y de cantes -éstos constituyen su expresión privilegiada- que nació a finales del siglo XVIII y que sufrió un proceso de evolución a lo largo del XIX. El que esta expresión musical naciera en un medio de marginados, sus primeros creadores e intérpretes eran esencialmente gitanos (9), no sólo determinó sus componentes musicales y literarios sino también sus lugares de difusión (10).

El Flamenco es una música de tradición oral, o sea que no utiliza una notación escrita como la partitura, ya que los primeros individuos que lo practicaron no sabían leer ni escribir, aún menos leer o escribir música. Esto no excluye la diversidad, puesto que este género musical abarca una gran variedad de formas que se distinguen las unas de las otras por el compás -binario, ternario o una combinación de los dos-, la modalidad o tonalidad, el tiempo y la presencia o no de acompañamiento musical. Estas diferencias son como puntos de referencia para el oído y la memoria. El entender bien esta pluralidad de expresiones requiere un buen conocimiento por parte del intérprete por supuesto, pero ante todo por parte del público, lo que explica parcialmente el término de "arte de iniciados" que utilizamos en varias ocasiones. Esta diversidad de formas permite atribuir a cada cante funciones diferentes y clasificarlos en dos grandes categorías: los cantes dramáticos y los cantes festeros. La primera categoría se compone de cantes "a palo seco" -"a capella"- o los cantes libres, mientras que la segunda abarca más bien los cantes rítmicos con tiempo rápido.

Los cantes flamencos son, en su mayoría, monódicos, técnica que consiste en la interpretación de una melodía a la vez y que privilegia a un solo intérprete respecto al grupo. De los pocos medios económicos de sus primeros intérpretes y de la configuración de sus primeros lugares de difusión resultó, probablemente, la sobriedad del acompañamiento. En efecto, éste se limita a la guitarra y a las percusiones manuales como las palmas o los pitos. Empero, el uso de estas técnicas rudimentarias y ancestrales no descarta cierta complejidad, gracias a la combinación de estos elementos simples: una primera persona, al tocar las palmas, puede marcar los tiempos fuertes, una segunda los débiles y una tercera los intermediarios. La sobriedad del acompañamiento favoreció la utilización de la voz como primer medio de expresión. Por consiguiente, la interpretación se vale de recursos propios a la música vocal, tal como las melismas, que consisten en cantar varias notas en una misma sílaba, o las glosolalias (11), una sucesión de sílabas desprovistas de contenido semántico. Cómo los cantes flamencos son monódicos, no hay construcción armónica de varias melodías, las voces empleadas no se distinguen por la altura (soprano, alto, tenor) sino por el timbre ("afilla" o quebra-



da, natural, de falsete), aportando cada una un matiz peculiar a la interpretación.

Por lo que se refiere al aspecto literario, o sea la letra, los cantes flamencos utilizan, desde el punto de vista de la métrica, las estrofas de la poesía tradicional española (12), como las quintillas, las cuartetas y los tercetos romanceados. Alguna, entre otras la seguidilla, han sido recreadas (13) para acoplarse mejor a la interpretación específica del cante Flamenco. En cuanto a la temática, es bastante intimista y refleja las condiciones de vida y las preocupaciones de sus intérpretes, más particularmente de los primeros: persecuciones, marginación así como su reivindicación, drama familiar, amores infelices, muerte, vida miserable, destino desgraciado, oficios marginales o condiciones de trabajo precarias (14).

Después de haber presentado las características musicales y literarias del cante flamenco, cabe ahora preguntarnos cuál fue la difusión -los medios, los lugares y el público concernido- de esta práctica cultural surgida en un medio marginal.

Antes de 1850, los intérpretes del Flamenco no eran profesionales, practicaban su arte de manera informal en fiestas familiares, reuniones en el lugar de trabajo, como por ejemplo la fragua (15), o en un despacho de bebidas, como la taberna o la venta (16). En la segunda mitad del siglo XIX, la moda de los cafés conciertos que se desarrolló en toda Europa, llegó a España y a Andalucía donde aparecieron los primeros Cafés Cantantes. Estos contribuyeron a la profesionalización del Flamenco y se convirtieron en su primer lugar de difusión hasta el primer cuarto de nuestro siglo (17). Tanto los obreros agrícolas como el señorito solían ir a los Cafés Cantantes, por lo tanto el público se amplió, pero siguió siendo en su mayoría local, es decir andaluz. Esta difusión más amplia permitió que el Flamenco saliera parcialmente de su marginalidad, sin embargo, los intelectuales siguieron despreciándolo, salvo algunas excepciones: Antonio Machado y Alvarez, sus hijos, Antonio y Manuel, Manuel de Falla y Federico García Lorca (18). A partir del segundo cuarto de nuestro siglo, la difusión del Flamenco pasó por una nueva revolución con su presentación en el teatro: el espacio escénico y el público se ampliaron. Los críticos del Flamenco suelen llamar a este período la Opera Flamenca o el Operismo y lo consideran nefasto para el Flamenco. En efecto, fue sobre todo el baile el que sacó provecho de esta escenificación y difusión más amplia. Conoció un gran desarrollo (La Argentinita, Carmen Amaya, Vicente Escudero) mientras que el cante pasaba al segundo plano ya que los intérpretes abandonaron las formas originales en provecho de productos derivados para complacer a un público no iniciado. El final de los años cincuenta marcó un renacimiento en el interés por el cante flamenco gracias a un reconocimiento social, cultural e institucional; empieza el final de la marginalización. Dos factores esenciales contribuyeron a una difusión aún más amplia del Flamenco: la industrialización del disco -que permite grabar una producción oral (numerosas grabaciones de antologías)- y la aparición del festival flamenco, recital de cantes al aire libre en verano, en Andalucía. Hubo que esperar el final de los años sesenta para que el Flamen-

co estuviera representado en los otros medios de difusión, en particular televisión: a partir de 1970, en TVE, con el programa didáctico "Rito y geografía del Cante", y en 1974, en TVE 2, con el programa presentado por Fernando Quiñones, titulado "Flamenco", donde los cantaores daban un recital entrecortado por entrevistas. Pero a pesar de estos esfuerzos para ampliar todavía más la difusión del Flamenco, su público siguió siendo esencialmente, local, es decir andaluz, e iniciado.

Las giras internacionales de artistas de la calidad de Carmen Amaya así como la difusión del Flamenco por el disco permitieron que intérpretes de otros géneros musicales, como el rock o el pop, se dedicaran a experiencias musicales de fusión entre estos tipos de música tan diferentes (19). En España, la tendencia rock está representada por el grupo sevillano Smash, producido por Ricardo Pachón (20) y Manuel Molina (21). Uno de sus temas, titulado "el garrotín" es un experimento para aliar un ritmo del Flamenco al rock. Este grupo que pertenecía a la tendencia de rock progresivo se quedó al margen de los grandes circuitos de difusión y no sobrevivió largo tiempo. Sin embargo, sus experiencias musicales inspiraron a otros conjuntos de rock andaluz en la segunda mitad de los años setenta como Triana o Alameda (22). En cambio la rumba-pop tuvo una gran difusión (discos y televisión) y un gran éxito comercial debido al desarrollo del turismo. Sus máximos representantes fueron El Peret (23) y Los Marismeños, cuyo mayor éxito fue "Caramba, carambita", compuesto por Paco de Lucía (24). Éste a su vez, conoció el triunfo con su rumba instrumental "Entre dos aguas", con el que pudo emprender una larga carrera internacional en solitario. El dúo femenino Las Grecas (25) es, sin lugar a dudas, el máximo representante de la fusión del Flamenco y del pop. Su música, a la que dieron el nombre de Gypsy rock, mezclaba una orquestación pop con ciertos aspectos del cante flamenco, como el compás binario del tango, el uso de las glosolalias y de la voz quebrada para la interpretación (26).

Para hacer un balance de estas experiencias musicales que acabamos de exponer, es importante señalar que sus intérpretes no pertenecen al mundo flamenco tradicional, no son cantaores sino cantantes de pop o de rock. En cuanto a la base musical, no es el Flamenco sino el rock o el pop con injertos de elementos flamencos.

Los discos de Flamenco anteriores a *La leyenda del tiempo*, se contentaban con reproducir, con dejar establecida sonoramente una producción oral. No había experimentación musical, y el disco, en tanto que producto de estudio, no estaba considerado como un espacio de creación donde se podía experimentar nuevas sonoridades gracias a la técnica, al contrario de otros géneros musicales, como el rock, que habían descubierto, desde hacía tiempo, las ventajas del Long Play (por ejemplo, The Beatles, *Sergeant's Pepper's lonely hearts club band*, 1968). Este fenómeno se puede explicar por la marginación del producto flamenco por parte de las compañías discográficas (27). Desde este punto de vista, *La leyenda del tiempo* representa una verdadera novedad, puesto que, por primera vez, el disco y la técnica van a contribuir a la experimentación musical para mezclar el Flamenco con el rock, el

"Camarón de la Isla"
en una foto poco conocida,
cuando empezaba a ser leyenda.

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA

primero sirviendo de base musical donde se injertan elementos del segundo. En otros términos, este elepé sienta las bases de la electrificación del Flamenco.

Subrayamos, en la introducción, el que los promotores del disco llamaran la atención sobre las competencias, el reconocimiento por parte de los especialistas y la fama del intérprete, Camarón de la Isla (28). Pero, es obvio que el productor y la compañía discográfica no iban a dejar en manos de un desconocido una empresa tal como la electrificación del Flamenco, tanto más cuanto que la industria del disco pasaba por una crisis en la España de 1979. Sin embargo, la grabación de un disco supone también la participación de otros colaboradores: los músicos y el productor. Ricardo Pachón, que se había implicado ya en aventuras experimentales de fusión entre el Flamenco y el rock, se hace cargo de la producción. Esto representa ya un cambio en la carrera discográfica del intérprete, puesto que el productor anterior, Antonio Sánchez Pecino, se negó a este tipo de experimentos. Su hijo, Paco de Lucía, guitarrista de Camarón en las precedentes grabaciones no colaboró tampoco a *La leyenda del tiempo*, por una parte, para no contradecir a su padre; por otra, porque estaba muy ocupado con su carrera internacional en solitario. Por consiguiente, es el joven José Fernández Torres, cuyo nombre artístico es Tomatito, quien toca la guitarra flamenca. El segundo tocaor es Raimundo Amador, buen representante de la fusión entre el rock y el Flamenco, ya que, con su hermando Rafael y Kiko Veneno, forma parte del conjunto punk Veneno, autor de un título del elepé: "Volando voy". Los demas músicos, que tocan la batería, la guitarra eléctrica, el bajo y el teclado, vienen del mundo del rock, al tratarse del grupo Alameda (29). Notaremos también la participación de Gualberto, ex-miembro del grupo Smash, que toca el sitar hindú en la "Nana del Caballo grande". Todo esto constituye una real novedad, puesto que, por primera vez, músicos de rock tienen un papel activo en la grabación de un disco flamenco.

Los cambios, sufridos por el Flamenco en este disco, afectan sus diferentes aspectos: la elección de ciertas formas, la letra, el acompañamiento musical y la interpretación. Se privilegian los cantes festeros en detrimento de los cantes dramáticos. En efecto, el aspecto rítmico de las bulerías, las alegrías y los tangos, los hace más asequibles a un público profano. Una ligera aceleración del tiempo de ejecución para los cantes grabados acentúa aún más esta impresión de vivacidad del ritmo (30). Se podía pensar que esta simplificación de la comunicación flamenca -disminución del número de cantes para facilitar su reconocimiento-, necesaria cuando se trata de dirigirse a un público no iniciado, sería reductora. Sin embargo, se busca, por otros medios, la variedad específica del Flamenco. Los textos elegidos para las letras así como las influencias musicales provienen de distintos horizontes geográficos y culturales: poemas de F. G. Lorca, F. Villalón u Omar Jayyam, instrumentos de la música india, rock o cubana.

La búsqueda de nuevas sonoridades, que pasa por una mayor utilización de medios técnicos, se realiza de varias maneras. En primer lugar, la introducción de nuevos instrumentos permite enriquecer la envoltura musical y adornar la sobriedad del acompañamiento, característica del Flamenco, que

aprecian los iniciados, pero que puede parecer pobre a un público profano y acostumbrado a otras músicas, cuya orquestación desempeña un papel importante. En segundo lugar, la instrumentación facilita los experimentos musicales tales como las asociaciones sonoras sorprendentes. Podemos citar tres ejemplos de este tipo. El primero se refiere al cante titulado "Homenaje a Federico". Lo esencial del cante lo constituye una bulería tradicional, acompañada por la guitarra y las palmas, pero el cantaor remata su interpretación exclusivamente al compás de una batería, asociando antagónicamente, el cante "a capella" que recuerda las formas originales del Flamenco y la música rock. En el cante "Bahía de Cádiz", la batería se sustituye a las tradicionales palmas. En el último título del elepé, Camarón interpreta la "Nana del caballo grande" de F.G. Lorca, al son de un sitar indio. La nana, que es una canción de cuna flamenca cantada "a capella", no suele utilizar la técnica vocal de las melismas. Sin embargo, el cantaor ha añadido un verso melódico y melismático "ea, ea", de manera a hacer referencia a los cantes dramáticos y a las formas primitivas del Flamenco. El cante titulado "La leyenda del tiempo", una bulería donde intervienen la guitarra eléctrica, el teclado y el bajo al lado de la guitarra flamenca y las palmas, ilustra la electrificación completa de un cante flamenco. Tenemos también, en este elepé, una referencia a la rumba pop, con el título "Volando voy", pero la orquestación recuerda más bien la música cubana y los ritmos tropicales que el pop. Se puede llevar a cabo esta búsqueda de nuevas sonoridades gracias a las posibilidades que ofrecen las nuevas técnicas de grabación (31). La leyenda del tiempo es el primer disco de flamenco que utiliza un magnetófono de grabación de veinticuatro pistas en lugar de uno de ocho pistas (32).

Las letras de los cantes no pertenecen al repertorio tradicional flamenco. Han sido sustituidas por textos, bastante variados, procedentes en su mayoría de la poesía culta. Algunos son conocidos por el medio tradicional flamenco y el gran público, como el montaje de poemas de F. Villalón o los fragmentos de *Poema del Cante Jondo*, de F.G. Lorca. Otros, los son menos, como "La leyenda del tiempo", sacada de *Así que pasen cinco años*, del mismo autor. Dos cantes, "Viejo mundo" y "Tangos de la sultana" tienen como tema el oriente, lo que aporta al elepé otra apertura geocultural y una nota de exotismo. Por lo general, estos textos no tradicionales, traducen quizás un esfuerzo por dar una importancia particular al texto y la búsqueda de un reconocimiento por parte de una élite intelectual, para sacar definitivamente el Flamenco de la marginalidad.

Algunos cambios afectan igualmente la interpretación. Un cante flamenco suele desarrollarse normalmente en tres fases: el preludio, un recital de dos o tres estrofas -que, a menudo, no tienen un vínculo narrativo- y la conclusión, llamada remate. En *La leyenda del tiempo*, se han eliminado los preludios -excepto en "Mi niña se fue a la mar"- así como las glosolalias. Se han introducido estribillos, algunos de ellos cantados, incluso, a varias voces ("La leyenda del tiempo"), transformando así la estructura del desarrollo de un cante y su aspecto monódico tan característico. Por otro lado, notamos en varios cantes un deseo por restablecer un continuum narrativo, como en

"Romance del amargo". Estos cambios relacionan la interpretación de los cantes flamencos con la de la canción comercial o canción ligera. En particular, los estribillos constituyen un elemento iterativo que favorece la memorización inconsciente.

Además, la portada del disco ha sido modificada de manera a establecer una similitud con la de los discos de los cantantes de música ligera o de rock. Se le ha quitado al intérprete su patronímico geográfico "de la Isla", típico de los cantaores, se le ha dado al elepé el título del cante que se edita en 45t y que se utiliza para la promoción, y se han eliminado todos los nombres de las formas del cante (bulería, tango, etc.) al lado de los títulos, como si se quisiera significar que ya no son cantes flamencos sino canciones que no requieren ninguna iniciación particular para ser entendidas.

No obstante cuatro títulos, entre los diez que cuenta el elepé, no han sufrido importantes modificaciónes musicales y siguen siendo referencias directas a la tradición flamenca (33). Esta mezcla de tradición y modernidad le permite a la compañía discográfica usar de una hábil estratagema comercial: la edición de dos 45t para promover el elepé. El primero es para el público habitual del flamenco, mientras que el segundo se dirige al nuevo que el productor y los promotores tienen intención de conquistar (34).

Las cifras de venta del elepé, 5.482 unidades vendidas (35) no evidencian un franco éxito comercial. Este semi-fracaso se puede explicar de dos maneras: por una parte, el disco tuvo una mala acogida por parte de la crítica flamenca y de los puristas, guardianes de la ortodoxia; por otra, los españoles, más particulamente los jóvenes, que vivían en un país en plena transición democrática y en crisis económica en 1979, no habían adquirido aún los hábitos consumistas de los demás países de Europa. Sin embargo, *La leyenda del tiempo*, que se vendió mejor que los anteriores elepés de Camarón, marca una transición en la carrera profesional del cantaor así como en la difusión del Flamenco. En efecto, a partir de la publicación de este disco, Camarón escapó a los circuitos tradicionales de difusión de los festivales y los tablaos, para producirse en conciertos en lugares como el Palacio de los Deportes de Madrid que, por su gran capacidad en número de espectadores, no habían sido reservados hasta entonces al Flamenco. En cuanto a sus discos, las cifras de venta no dejaron de aumentar. Llegô incluso a conseguir un disco de oro por la venta de *Soy gitano* (36), hecho único hasta la fecha en la discografía flamenca. Con este elepé, la meta del productor y de la compañía discográfica era conquistar a un público aún más amplio, un público internacional. Para ello, aplicaron el mismo procedimiento que en *La leyenda del tiempo*, o sea la búsqueda de nuevas sonoridades mediante la utilización de la técnica -instrumentación más importante y variada así como medios de grabación sofisticados- (37). Este hecho confirma que se debe modificar la representación del Flamenco para adaptarla a un público no iniciado, pero sin hacerlo a expensas de la calidad para satisfacer fines comerciales. Finalmente, se puede afirmar que, a pesar de los cambios, *La leyenda del tiempo*, sigue siendo fiel al Flamenco. En efecto, como lo hemos demostrado, las modificaciones introducidas en este elepé conciernen esen-

cialmente la envoltura musical del cante y no su estructura rítmica, el compás -secuencia rítmica periódica que permite la identificación de cada cante- que es la referencia flamenca indispensable.

NOTAS:

(1) Camarón, La leyenda del tiempo, 1979, (8388322 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

(2) "On posera donc le culturel, en relation dialectique avec l'économique, comme l'ensemble des représentations collectives propres à une société, de ce qui les constitue et qui les institue. [...] le constitutif du culturel est de l'ordre du représenté. L' institutif, lui, s'attache aux structures, au circuit, aux pratiques, qui rendent possibles ce travail de représentation." ORY, Pascal, "Pour une histoire culturelle de la France contemporaine (1870-...) état de la question", in Bulletin du centre d'histoire de la France contemporaine, Université de Paris X-Nanterre, 1981, nº2, p. 6. Traducción: "Se planteará pues lo cultural, en relación dialéctica con lo enonómico, como el conjunto de las representaciones colectivas propias de una sociedad, de lo que las constituye y lo que las instituye. [...] lo constitutivo de lo cultural concierne lo representado. En cuanto a lo institutivo, es lo que atañe a las estructuras, el circuito, las prácticas que permiten este trabajo de representación".

(3) "El legado discográfico de José refleja dos etapas claramente diferenciadas que quedan divididas por la edición, en 1979 de *La leyenda del tiempo* su disco más importante" RODRIGUEZ, Andrés, *Camarón de la Isla, se rompió el quejío*, Madrid, NUER EDICIONES, 1992, p. 140.

(4) "*La leyenda del tiempo* supuso un paso de gigante en la renovación del Flamenco, tanto por venir de quien venía, que movía masas en pos suyo, como por la valentía de incluir instrumentaciones rockeras y jazzísticas. "José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, nº 6, verano de 1993, p. 47.

(5) "Es además un intento de acercar el flamenco a un público más amplio, que vaya dejando de ser de una vez por todas, el terreno de elucubración de unos pocos y sea de todos". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(6) "Ha impuesto su especial estilo ampliamente demostrado en las bulerías y en los tangos, de forma que ya es uno de los consagrados en cualquier antología de Flamenco". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(7) "Tiene ocho elepés en su haber y ha colaborado con artista de la talla de Paco de Lucía y la mayoría de los que actualmente escriben los senderos del Flamenco". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(8) "Es importante resaltar que la línea musical de esta producción es radicalmente nueva, en el sentido de un sonido y de unos arreglos absolutamente sorprendentes". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(9) ROPERO NUÑEZ, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del Cante Flamenco*, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo, Sevilla, 1978. Al estudiar el lenguaje de los textos



flamencos, este libro muestra que el medio gitano, marginado, tenía relaciones con el medio de los delincuentes, que también lo estaba.

(10) Para un estudio más profundizado de la historia del Flamenco, aconsejamos los título siguientes: SALOM, Andrés, *Didáctica del Cante Jondo*, Murcia, Ediciones 23-27, 1976; MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Flamenco*, 4ª edición, Sevilla-Granada, Librería Al Andalus, 1979.

(11) "glosolalias" es el término empleado por Ricardo Molina y Antonio Mairena para designar una sucesión de sílabas sin contenido semántico que son un mero juego vocal y rítmico (veáse MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Cante Flamenco*, p. 86-87). Sin embargo, Bernard Leblon crea el neologismo de lalie para designar este fenómeno, que justifica de esta manera: "une suite de sons sans signification, comme "tralala", "lerele", etc... que certains flamencologues appellent "glosolalies", ce qui peut prêter à confusion, car le mot désigne déjà, à la fois, le phénomène extatique nommé aussi "don des langues", et une manifestation délirante connue des psychiatres. Je prefère, pour ma part, le terme de "lalie", resté jusqu'à présent sans emploi". *Musiques tsiganes et Flamenco*, Paris, Éditions l'Harmattan, études tsiganes, 1990 p. 46. "una sucesión de sonidos sin significación como "tralala", "lerele", etc... que algunos flamencólogos llaman "glosolalia", lo que puede crear una confusión ya que esta palabra designa ya, a la vez, el fenómeno extático llamado también "don de las lenguas", y una manifestación delirante conocida por los psiquiatras. Por mi parte, prefiero el término de "lalie", sin empleo hasta ahora".

(12) cf. MACHADO Y ALVAREZ, Antonio (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Cultura Hispánica, Colección plural, 1975.

(13) LEBLON, Bernard, *Musiques tsiganes et Flamenco*, Paris, Éditions l'Harmattan, études tsiganes, 1990, "Séguedilles et seguiriyas", p. 71.

(14) GARCIA PLATA, Mercedes, *La letra del Cante Flamenco y la poesía tradicional española*, Mémoire de maîtrise, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1986, p. 39-67.

(15) Los gitanos de la baja Andalucía eran tradicionalmente fragüeros.

(16) El lugar de trabajo y el despacho de bebidas constituían el marco de la sociabilidad informal en el siglo pasado. Veáse: AGULHON, Maurice, *Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle*, texte repris de l'enregistrement de l' exposé de M. Agulhon à l'occasion des journées de l'I.N.E.P.

(17) La profesionalización del Flamenco permitió que los no gitanos fueran también intérpretes y contribuyó a enriquecerlo musicalmente.

(18) "Todos habéis oído hablar del "cante jondo" y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!", "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'" in GARCIA LORCA, Federico, *Conferencias*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 51.

(19) BLAS VEGA, José, RIOS RUIZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, sección "experimentalismo". ORDOVAS, Je-

sús, *Historia de la música pop española*; Madrid, Alianza Editorial, 1987, capítulo "Flamenco pop y poder gitano" p. 165-177. Fuera de España, se pueden citar los títulos de "Spanish Caravan" del conjunto americano The Doors en 1968, que se vale del repertorio de guitarra flamenca y del clásico español, y de "Fandango in Space" de David Bowie, que introduce zapateados y castañuelas en esta canción.

(20) Ricardo Pachón sería también el productor de *La leyenda del tiempo* y de los demás discos grabados por Camarón entre 1981 y 1992 (excepto el elepé *Te lo dice Camarón*, 1986).

(21) Manuel Molina formaría con Dolores Montoya, en 1975 el dúo flamenco "Lole y Manuel", que también experimentaría musicalmente con el Flamenco, y que fue producido por Gonzalo Carcía-Pelayo, también productor del conjunto de rock andaluz Triana.

(22) Alameda es el conjunto rock que participó a la grabación de *La leyenda del tiempo*.

(23) El Peret: "creaba así un estilo que haría bailar a millones de turistas y a otros tantos nativos: la rumba pop" ORDOVAS, Jesús, *Historia de la música pop española*, p.168.

(24) Paco de Lucía grabó con Camarón nueve elepés entre 1969 y 1977.

(25) La compañía discográfica Sony Music acaba de reeditar los éxitos más importantes de Las Grecas en versión CD: Las Grecas, *Por siempre Grecas*, Sony Music EPC 480456. También queremos añadir que Las Grecas trabajaban en 1972 en el tablao flamenco, Los Canasteros, competidor directo del tablao, Torres Bermejas, donde se producía Camarón. Además, Las Grecas tienen records de venta: 500.000 unidades vendidas del 45T, "Te estoy amando locamente", y un millón de LP vendidos durante su corta carrera (fuente de las cifras: folleto explicativo del CD Sony Music).

(26) "Es decir, no era tanto la unión de flamenco y de ritmos modernos (pop). Flamenco como tal, no aparece sino en el origen: algunas cadencias melódicas y armónicas (no de todas las canciones), así como la estructura rítmica de otros (tangos, originariamente). La unión se realiza sobre todo en el aspecto expresivo. En otras palabras: el 'swing' gitano y el 'son' rockero se han mezclado en Las Grecas, y eso es su Gypsy Rock. ORDOVAS, Jesús, *Historia de la música pop española*, p.172.

(27) Camarón, ya en su cumbre artística en 1989, denunciaba, en una entrevista, esta marginación del Flamenco por parte de las compañías discográficas: "-¿Las casas de discos se interesan por el flamenco?- Nada. Mientras que al disco de un rockero le dan diez millones de presupuesto, para uno de flamenco ni llega a los cuatro. Gran parte de la falta de profesionalidad en el flamenco la tienen las casas discográficas". ESPINOLA, Francisco, "Entrevista con Camarón de la Isla", *Tiempo*, 29/05/89.

(28) Camarón de la Isla, en 1979, era cantaor profesional desde hacía más de quince años, había grabado nueve elepés con Paco de Lucía, solía participar en los festivales flamencos veraniegos y trabajaba en el tablao de Torres Bermejas, desde 1969. Además, había salido en varios programas de televisión "Rito y geografía del cante" y "Flamenco". Pero fueron sobre todo sus discos los que le permitieron ser conocido por un amplio público: "Los discos fueron muy importantes para que su fama traspasara los círculos de iniciados". RIVAS, Francisco, "Amplia entrevista con Camarón de la Isla", *El Europeo*, 01/06/91.



(29) Teclado: Marinelli, bajo: Manolo Rosas, batería: A. Rodríguez, José Antonio Galicia, Paco Espinola, guitarra eléctrica: Julio Roca, sitar hindú: Gualberto. "hay que señalar que la banda que electrifica el álbum es Alameda, aunque sus componentes sean anunciados individualmente" José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 48.

(30) El tiempo de una bulería puede variar entre ♪ = 170 y ♪ = 192, es de ♪ = 200 para "La leyenda del tiempo".

(31) La técnica de grabación de un magnetófono de pistas es la siguiente: todos los componentes de un cante o una canción se graban por separado pista por pista durante la toma de sonido. Luego, en una segunda etapa, se mezclan estas grabaciones privilegiando ciertos elementos respecto a otros según las elecciones estéticas o comerciales del intérprete o del productor.

(32) Francisco Peregil cuenta en su biografía de Camarón que los técnicos de Polygram tardaron un mes en grabar *La leyenda del tiempo* mientras que solían grabar los elepés anteriores en sólo medio día. PEREGIL, Francisco, *Camarón de la isla, el dolor de un príncipe*, Madrid, EL PAIS AGUILAR, 1993, p. 171.

(33) Los cuatro títulos a los que nos referimos son los siguientes: "Romance del Amargo", "Mi niña se fue a la mar", "Viejo mundo" y "Tangos de la sultana".

(34) "Ahora más que nunca, su nuevo L.P. *La leyenda del tiempo* se escucha lo mismo en ambientes flamencos que en festivales pop o rockeros. Hay temas para todos, por eso se han extraído dos singles uno dentro de la nueva línea que incluye 'Volando voy' y 'La leyenda del tiempo' y otro para puristas con canciones de flamenco de siempre como 'Viejo mundo' y 'Tangos de la sultana'". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(35) Las cifras que avanzamos se publicaron en 1992, doce días después de la muerte del cantaor, cuando estalló la polémica entre la familia de Lucía y la de Camarón a propósito de los derechos de autor. Las hemos tomado de un artículo de Nacho Saénz de Tejada, titulado "¿Cuánto vende una leyenda?" publicado en El País, el 2 de agosto de 1992. Este artículo señala igualmente que la obra de Camarón fue pirateada hasta la saciedad por ediciones recopilatorias, fundamentalmente bajo la forma de "casetes de carretera" en la serie barata Smash de Polygram, lo que impide valorar realmente la difusión de la obra del cantaor.

(36) Camarón con The Royal Philarmonic Orchestra, *Soy gitano*, 1989, (8420502 LP) PHILIPS-PHONOGRAM, 80619 unidades vendidas, SAÉNZ de TEJADA, Nacho, "Los derechos de Camarón de la Isla", El País, 02/08/92.

(37) El elepé *Soy gitano*, al que participa The Royal Philarmonic Orchestra, fue grabado en Sevilla, Pañoleta records, y en los estudios de Abbey Road, en Londres, lugar mítico del rock, puesto que allí fue donde los Beatles grabaron sus discos. Las grabaciones fueron mezcladas en Livingstone studio, Londres. *Soy gitano* es también el disco más caro de la historia del Flamenco: "Ricardo Pachón volvía a hacerse cargo de la producción del disco, el más costoso de la historia del arte jondo". José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 52.



(29) Teclado: Marinelli, bajo: Manolo Rosas, batería: A. Rodríguez, José Antonio Galicia, Paco Espinola, guitarra eléctrica: Julio Roca, sitar hindú: Gualberto. "hay que señalar que la banda que electrifica el álbum es Alameda, aunque sus componentes sean anunciados individualmente" José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 48.

(30) El tiempo de una bulería puede variar entre ♪ = 170 y ♪ = 192, es de ♪ = 200 para "La leyenda del tiempo".

(31) La técnica de grabación de un magnetófono de pistas es la siguiente: todos los componentes de un cante o una canción se graban por separado pista por pista durante la toma de sonido. Luego, en una segunda etapa, se mezclan estas grabaciones privilegiando ciertos elementos respecto a otros según las elecciones estéticas o comerciales del intérprete o del productor.

(32) Francisco Peregil cuenta en su biografía de Camarón que los técnicos de Polygram tardaron un mes en grabar *La leyenda del tiempo* mientras que solían grabar los elepés anteriores en sólo medio día. PEREGIL, Francisco, *Camarón de la isla, el dolor de un príncipe*, Madrid, EL PAIS AGUILAR, 1993, p. 171.

(33) Los cuatro títulos a los que nos referimos son los siguientes: "Romance del Amargo", "Mi niña se fue a la mar", "Viejo mundo" y "Tangos de la sultana".

(34) "Ahora más que nunca, su nuevo L.P. *La leyenda del tiempo* se escucha lo mismo en ambientes flamencos que en festivales pop o rockeros. Hay temas para todos, por eso se han extraído dos singles uno dentro de la nueva línea que incluye 'Volando voy' y 'La leyenda del tiempo' y otro para puristas con canciones de flamenco de siempre como 'Viejo mundo' y 'Tangos de la sultana'". Departamento de promoción de Fonogram, 1979, Archivos Documentación escrita, RNE.

(35) Las cifras que avanzamos se publicaron en 1992, doce días después de la muerte del cantaor, cuando estalló la polémica entre la familia de Lucía y la de Camarón a propósito de los derechos de autor. Las hemos tomado de un artículo de Nacho Saénz de Tejada, titulado "¿Cuánto vende una leyenda?" publicado en El País, el 2 de agosto de 1992. Este artículo señala igualmente que la obra de Camarón fue pirateada hasta la saciedad por ediciones recopilatorias, fundamentalmente bajo la forma de "casetes de carretera" en la serie barata Smash de Polygram, lo que impide valorar realmente la difusión de la obra del cantaor.

(36) Camarón con The Royal Philarmonic Orchestra, *Soy gitano*, 1989, (8420502 LP) PHILIPS-PHONOGRAM, 80619 unidades vendidas, SAÉNZ de TEJADA, Nacho, "Los derechos de Camarón de la Isla", El País, 02/08/92.

(37) El elepé *Soy gitano*, al que participa The Royal Philarmonic Orchestra, fue grabado en Sevilla, Pañoleta records, y en los estudios de Abbey Road, en Londres, lugar mítico del rock, puesto que allí fue donde los Beatles grabaron sus discos. Las grabaciones fueron mezcladas en Livingstone studio, Londres. *Soy gitano* es también el disco más caro de la historia del Flamenco: "Ricardo Pachón volvía a hacerse cargo de la producción del disco, el más costoso de la historia del arte jondo". José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", in *La Caña*, p. 52.